



HAL
open science

**La tragédie “transfigurée” : tragédie et mystère dans la
poétique romantique (Werner, ”Luther ”(1807),
Chateaubriand, ”Moïse” (1811))**

Tatiana Victoroff

► **To cite this version:**

Tatiana Victoroff. La tragédie “transfigurée” : tragédie et mystère dans la poétique romantique (Werner, ”Luther ”(1807), Chateaubriand, ”Moïse” (1811)). Journée d’étude “ Tragique et tragédie ” du 5 juin 2004 (Sorbonne), Jun 2004, Paris, France. hal-03049609

HAL Id: hal-03049609

<https://hal.science/hal-03049609>

Submitted on 14 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA TRAGÉDIE «TRANSFIGURÉE» : LA TRAGÉDIE ET LE MYSTÈRE DANS LA POÉTIQUE ROMANTIQUE (WERNER, *LUTHER* (1807), CHATEAUBRIAND *MOÏSE* (1811))

*Ist jeder Mensch nicht eines Gottgedanken
Metapher in dem schönen Weltgedichte - ?! <...>
Symbol ist Alles, was Ihr irdisch nennet*¹

Ainsi Zacharias Werner fait-il débiter sa tragédie *Luther* (1807), anticipant la fameuse formule de Goethe : «Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis ; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis ; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan »². Il exprime ainsi la tonalité et la philosophie de toute une série de textes qui apparaissent chez les romantiques allemands en recherche, au début du XIX siècle, de formes nouvelles pour le théâtre. Des textes comme *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (L. Tieck 1800), *Die Jungfrau von Orleans* (F. Schiller 1802), *Halle und Jerusalem* (A. Arnim 1811), *Die Gründung Prags* (C. Brentano 1812) présentent un type inédit de « tragédie », où la mort du héros cesse d'être une défaite tragique face à un destin indifférent, pour devenir source de transfiguration pour le monde et voie du salut pour le héros (« le moment de l'ascension », selon la formule d'Adam Müller³).

Ces auteurs, inspirés par la recherche de l'« absolu littéraire »⁴, s'inscrivent dans un mouvement allemand de renouvellement de la tragédie, théorisé par Schelling, qui prend la forme assez radicale d'une création d'un nouveau modèle qui s'oppose au classicisme français. Il s'agit d'écrire une « tragédie, où [...] c'est d'une haute Providence et d'un destin chrétien que presque tout dépend »⁵.

En France il semble difficile de discerner un tel courant, malgré l'appel de Louis-Sébastien Mercier dès 1773 à écrire des mystères de préférence aux tragédies car ils « sont bien plus intéressants pour la nation »⁶. Cependant plusieurs auteurs isolés s'orientent dans cette direction. Mercier lui-même réécrit la tragédie-mystère « Olinde et Sophronie » du baron de Cronegk en plaçant des accents significativement différents : il atténue son caractère trop religieux pour le ramener vers la tragédie, mais le tragique fait ici place à un *happy-end* inattendu, qui laisse deviner l'intervention de la Providence. Plus tard on retrouvera l'intérêt pour le mystère, sous l'influence des romantiques allemands, chez Madame de Staël qui analysera leur théâtre, dans son ouvrage *De l'Allemagne*, et écrira elle-même des « essais dramatiques » où elle s'appuie sur certains traits de la poétique du mystère (*Agar dans le désert* (1806), *Geneviève de Brabant*, *La Sunamite* (1808)).

Chateaubriand s'inscrit parmi ces auteurs avec son *Moïse* (1811)⁷, qui se situe une « nouvelle tragédie » où le destin du héros est remplacé par l'ouverture vers une nouvelle perspective, celle du salut du peuple. De son côté le *Luther* de Werner est tout à fait représentatif du courant allemand par sa structure formelle et le choix d'une thématique chrétienne. S'il est largement oublié aujourd'hui, Madame de Staël le considérait à l'époque comme « le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne [...] depuis que Schiller est mort et que Goethe ne compose plus pour le théâtre »⁸. *Luther* a été traduit en français et publié dans les *Chefs d'œuvres du Théâtre Allemand* en 1823⁹.

Nous placerons au centre de notre réflexion ces deux textes d'auteurs parfaitement contemporains, et qui participent chacun de leur côté à la renaissance religieuse du début du XIX

¹ Zacharias Werner, *Martin Luther, oder die Weihe der Kraft*, Berlin, 1807, p. XX.

² « Tout ce qui passe / n'est que symbole ; / L'Imparfait / Ici trouve l'achèvement ; / L'Ineffable / Ici devient un acte », Paroles chantées par le « Chorus Mysticus », Goethe, *Faust II*, Editions Montaigne, Fernand Aubier, 1933, p. 258.

³ Adam Müller, *Vermischte Schriften*, Vienne, 1812, p. 43.

⁴ Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu Littéraire*, Edition du Seuil, Paris, 1978.

⁵ F.-W. Schelling, « Construction des formes de l'art dans l'apparition des séries réelle et idéale », *Philosophie de l'art*, Editions Jérôme Million, 1999, p. 378.

⁶ *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, Amsterdam, E. van Harrevelt, 1773, p. VIII.

⁷ François-René de Chateaubriand, *Moïse*. Reproduction du texte de 1831, présentée par Fernande Bassan, Lettres Modernes, Minard, 1983. Les chiffres entre parenthèses dans le texte renvoient à cette édition.

⁸ Madame de Staël, « Luther, Attila, les Fils de la Vallée [...] par Werner », *De L'Allemagne*, III, nouvelle édition, par la Comtesse Jean de Pange, chap. XXIV, Paris, Librairie Hachette, 1959, p. 130.

⁹ Werner, *Luther* (trad. de Charles de Rémusat, introd. de Michel Berr), *Chefs d'œuvre du théâtre allemand*, à Paris, chez Ladvoat, Libraire, éditeur des œuvres de Shakespeare et de Schiller, au Paris-Royal, 1823. Les citations dans le texte sont données d'après cette édition.

siècle, mouvement avant tout politique en France où il exprime le désir de restaurer l'ordre ancien détruit, et principalement esthétique en Allemagne où il accompagne une aspiration à une religion nouvelle pour un monde nouveau¹. Les deux auteurs sont héritiers de la tragédie classique, mais tout deux en reconnaissent les limites et cherchent dans une mesure plus ou moins grande pour la renouveler. En considérant comment ils s'éloignent du modèle établi, nous tenterons de montrer qu'ils puisent pour leur poétique dans un autre genre, spécifiquement chrétien et que l'on oppose traditionnellement à la tragédie, celui du mystère médiéval.

Une nouvelle forme de la tragédie

Nos deux textes, définis par leurs auteurs comme des « tragédies en 5 actes », sont écrits en vers et suggèrent l'usage d'une forme « classique » de la tragédie telle qu'elle a été définie en France au XVII^e s. et dont l'Allemagne a hérité, tout en le repensant largement à cette époque, comme on le voit chez un Schiller par exemple.

Luther au premier coup d'œil apparaît comme un drame dont le caractère historique est souligné par le traducteur² qui confirme l'historicité d'un très grand nombre de personnages de la pièce. Nous assistons à l'histoire de Luther, ou plutôt celle de son œuvre, qui est l'« œuvre de Dieu ». La mort qui poursuit notre héros tout au long du texte ne pourra s'accomplir qu'au moment où cette œuvre sera capable de vivre seule, et que la présence de Luther dans le monde ne sera plus indispensable. Toute tonalité tragique est ainsi supprimée de ce côté car quand la mort advient le héros y est prêt et l'accueille avec calme. Le tragique apparaît donc plutôt dans les moments d'angoisse, d'abandon par Dieu (V, 3), mais là encore il sera surmonté, principalement par l'amour d'une femme qui « peut lui révéler que Dieu l'aime et le protège » (p.264).

Outre cette « intrigue amoureuse », un amour spirituel qui n'est pas ici faiblesse du héros mais plutôt sa force, la tragédie de Werner qui ne respecte pas les unités, mélange les styles et ne tient aucun compte du critère de vraisemblance, s'approche du modèle tragique par les multiples « reconnaissances » : Catherine reconnaît le « fantôme de son imagination », c'est-à-dire Luther, dans l'homme qui jette ses manuscrits dans le bûcher (I, 3, p. 68), Thérèse et Théobald se reconnaissent comme deux anges (p. 200), les révoltés reconnaissent en Luther leur maître (V, 3). Conformément à la tradition, la poétique de *Luther* s'appuie sur les métamorphoses et les déguisements (II, 2), mais de façon un peu voyante pour ne pas dire caricaturale. Le véritable intérêt de ce texte semble résider dans ce qui le distingue de la tragédie.

C'est aussi dans une grande mesure le cas de la pièce de Chateaubriand, même si au premier abord elle correspond avec beaucoup plus d'exactitude au modèle classique en reproduisant plusieurs éléments du théâtre du XVII^e s. : écrite en alexandrins, elle respecte les trois unités, « reproduit le vers et le style noble de Racine, la césure, la mesure et la langue »³. Mais dans la Préface de 1831, pour la première édition de la pièce, l'auteur souligne à quel point elle s'appuie sur la poétique nouvelle pour « la multitude des personnages, le contraste des chœurs, la manière dont ces chœurs (marquant le midi, le couché du soleil, le minuit, le levé du soleil) se trouvent liés à l'action » (121). « Je pense que la descente de Moïse du mont Sinaï [...] que cette variété de scènes donneroit peut-être à *Moïse* un mouvement qui manque trop, il en faut convenir, à la tragédie classique » (122). Il marque ainsi la distanciation de son travail par rapport au modèle traditionnel et même s'il s'exclame – presque avec regret (ou avec ironie, dans le contexte d'épanouissement du drame romantique) – qu'il publie un « ouvrage strictement classique. L'auteur en demande de grandes excuses » (119), le mot qui domine dans sa préface, et sur lequel elle s'achève reste celui de « nouveauté ».

Chateaubriand, suivant l'exemple des tragédies chrétiennes de Racine et Corneille, mêle la fable biblique (l'épisode de Moïse et du Veau d'or) et « fictionnelle » (l'amour de Nadab pour Arzane et la haine d'Arzane pour Israël). Mais la véritable nouveauté se manifeste dans le final, marqué par

¹ E. Verling, *Zacharias Werner. La conversion d'un romantique*, Nancy, A. Crépin-Leblond, 1908, p. 136-139.

² « les caractères et les scènes historiques sont frappants de vérité : c'est Luther lui-même, faisant passer sous les yeux du spectateur les indices les plus connus de sa vie publique et privée », Michel Berr, « Sur *Luther* et son auteur », *Théâtre allemand...* op. cit, p. 8.

³ Pierre H. Dubé, « Une œuvre dramatique de transition : le *Moïse* de Chateaubriand », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. VII, Spring-Summer, 1979, p. 165. La parenté avec Racine est montrée dans l'article de Jean Dudu, « Chateaubriand mélode ou la prosodie de *Moïse* », *Société Chateaubriand*, 1985, n 28, p. 13-19.

l'intervention du divin (la foudre qui punit l'infidèle Nadab) qui ouvre l'action sur une dimension universelle en affirmant le salut du peuple, lui-même présent sur la scène comme personnage collectif (une autre innovation de l'époque).

Les deux textes, dans leur attirance-résistance au modèle classique, racontent, au-delà du récit, une autre histoire, celle de Dieu et de l'homme et des préoccupations métaphysiques de ce dernier. L'intrigue amoureuse prend une nouvelle signification. C'est par amour que Nadab est prêt à « renier le Dieu de ses ancêtres » (207). C'est l'amour mystique qui permet à Catherine, dernier « pilier » de la foi catholique pervertie, de s'ouvrir à la personnalité et à l'œuvre de Luther. Le conflit classique de l'amour et du devoir révèle ici le conflit essentiel, celui de la foi pure et vraie et de ses trahisons (le Veau d'or) ou dégénérescences (le catholicisme historique). Cette foi n'est plus comme chez les classiques une question de morale qui motive une des lignes de l'intrigue, mais un questionnement existentiel qui devient le principal moteur de l'action.

Par conséquent, il ne s'agit plus seulement de traiter des sujets tirés des Ecritures (*Esther* de Racine) ou des vies de saints (*Polyeucte* de Corneille), mais de les traiter d'une façon particulière où la conversion à la foi déborde la seule intrigue pour fonder une poétique particulière, celle de la transfiguration, où le divin n'est pas seulement évoqué mais intervient sur la scène et où l'action prend une dimension universelle car il ne s'agit plus d'un individu aux prises avec son destin personnel, mais de l'homme mis en relation à la divinité et à la communauté. Le destin qui est en jeu est désormais celui de l'humanité (« le destin de la terre est au notre lié » dit Caleb¹ ; Aaron, devant la trahison de son fils, se lamente : « Tout fuit ! Moment Affreux ! La céleste colère / me laisse seul chargé du destin de la terre »², et Luther proclame devant ses juges : « je ne combat pas pour moi, mais pour Dieu et l'Allemagne, pour Dieu et ma patrie »³).

Ainsi le langage de la tragédie est insuffisant pour parler du mystère de la foi, et celui du mystère littéraire s'impose malgré son ancienne interdiction dans l'Allemagne protestante⁴, et le sévère jugement de Boileau en France : « de la foi des chrétiens les mystères terribles / d'ornements égayés ne sont pas susceptibles »⁵.

Parler du mystère en langage du mystère

On retrouve ainsi dans nos textes plusieurs éléments de la poétique et du dispositif scénique du mystère. Tous deux (tout comme les drames de Tieck, Arnim, Brentano, Schiller cités plus haut), sont construits selon une même structure inspirée de celle des mystères médiévaux⁶ : la lutte pour la foi contre une force adverse, lutte qui passe par la chute, le repentir, la souffrance, la rédemption.

Les deux textes situent l'action entre le ciel et la terre : le regard des personnages s'élève souvent vers les cieux, et l'action se déroule autant selon une dimension verticale qu'horizontale. Chez Chateaubriand Moïse monte et descend du Sinaï et le peuple fait métaphoriquement le mouvement inverse dans son éloignement et son retour à Dieu. Dans la pièce de Werner, l'action saute librement de « l'intérieur d'une mine à Freiberg » (I, 1) à « l'intérieur de l'église à Wittenberg » (I, 2), de « la place de la ville » (I, 3) à la « cellule de Luther » (II, 1), s'élève parfois jusqu'au « vol des anges » (V, 2). Elle mêle les lieux élevés et souterrains, publics et privés, politiques (le château de Worms) et spirituels.

Cette multiplicité de lieux, qui rappelle l'action simultanée dans plusieurs « maisons » de la scène médiévale, s'accompagne chez Werner d'une multitude de personnages⁷, dont certains font penser directement au mystère : le Fou, qui existait dans le théâtre de la Renaissance ou celui du Baroque, renvoie chez Werner directement au modèle médiéval par sa fonction, non seulement

¹ Moïse, p. 136

² Ibid, p. 210

³ Luther, p.171

⁴ ce qui ne les a pas empêché d'exister sous d'autres formes, voir Jean-Marie Valentin, *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande* (1554-1680), Editions Desjonquères, 2001.

⁵ Nicolas Boileau, *Art poétique* (chant III, 199-200), GF Flammarion, 1989, p. 103.

⁶ Otto Mann, *Geschichte des deutschen Dramas*, Stuttgart, 1963, p. 330.

⁷ dont certains portent les attributs qui leur sont propres (Luther apparaît toujours « la Bible à la main », Moïse avec les Tables de la Loi) comme dans les drames liturgiques et les mystères chaque personnage apparaissait avec l'objet qui devenait son signe de reconnaissance (Jean avec le rouleau, Pierre avec les clés, Balaam et son âne...).

politique mais aussi spirituelle¹ ; ou encore le tentateur, représenté chez Chateaubriand par la femme étrangère, Arzane, qui détourne de sa voie le jeune guide du peuple d'Israël et qui, dans l'acte IV scène 5, « entraîne » Nadab de son côté, vers le camp païen, comme les diables du mystère médiéval entraînaient les condamnés directement en enfer qui se trouvaient là, un peu plus bas, sur l'étage inférieur de la scène simultanée française.

Ainsi le jeu se déroule entre deux forces opposées, dans une tension entre deux pôles, où la présence du divin est perceptible dans l'optique portée sur cette action multiple qui se déroule sous le regard du Dieu omniprésent, et qui est exprimée de la façon la plus parlante par le modèle du théâtre-rond². Sans en reprendre le dispositif scénique si complexe, nos textes sont marqués par la même vision : Catherine se trouve sous « un œil immense » (p. 223), « Penses au Ciel qui me voit ! » dit Nadab à Arzane (p. 237). Car, au fond, tout est soumis à cette idée de l'attente : l'action se déroule *hic et nunc*, mais face à l'éternité qui se révèle par de multiples signes chez Chateaubriand ou dans les assauts de pressentiments mystiques qui mènent l'action chez Werner.

La création dans l'attente de sa transfiguration ultime est l'élément de la poétique des mystères le plus en résonance avec la sensibilité romantique dans son aspiration à une transformation du monde qui se réalise au travers de la figure du héros « romantique » et du personnage du peuple, accompagnés du chœur qui prend des formes variées.

Luther et Moïse sont deux héros nobles, forts dans leurs paroles et leurs actions (« tout est gigantesque en lui ! » dit l'électeur de Luther, p. 256). Mais par essence ils ne sont pas tragiques : ils ne luttent pas contre un destin aveugle, mais pour le salut du peuple sous le regard d'une Providence tout aussi inflexible mais bienveillante. Si Luther se sent pour un moment abandonné de Dieu, ou si Moïse implore en vain la Providence pour Nadab (peut-être le véritable héros tragique de la pièce de Chateaubriand), tout deux agissent néanmoins en plein accord avec la volonté divine. En cela ils sont tout d'abord des personnages de mystères : « écho[s] de Dieu »³, ils accomplissent la mission qui leur est confiée, et participent à « l'œuvre divine » (*Luther*, p. 268) pour mener l'humanité au salut universel.

On sent ici, principalement chez Werner, une certaine parenté avec le pathos révolutionnaire : l'enthousiasme de la masse, l'exaltation religieuse, la contagion de la foi, et même, à la limite, certaines tentatives d'« imposer la nouvelle foi » qui ne sont pas très différentes des méthodes de la révolution française toute proche.

On retrouve cet esprit révolutionnaire dans la vision du Moyen-Age développée par Werner comme l'époque de la naissance du protestantisme, une période de changements radicaux dans l'expression de la religion chrétienne. Le dramaturge participe ainsi à sa façon à la recherche par les romantiques allemands de la nouvelle religion annoncée dans *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*, texte généralement attribué à Schelling⁴. Cette nouvelle religion, à la fois rationnelle et esthétique, créée par le poète et qui doit unir le philosophe – « l'homme éclairé » – et le peuple, afin que règnent « la liberté et l'égalité universelle des esprits »⁵, Werner la trouve dans le christianisme : « le Christ est le fondateur d'une nouvelle religion romantique, le plus pur héros d'un tragédie divine »⁶. Il formule le programme du théâtre de l'avenir, où le catholicisme est envisagé du point de vue esthétique : « Il ne nous reste qu'une issue ; un moyen terme entre l'art grec, de toute façon perdu, et la réalité totalement prosaïque, c'est le romantisme et la croyance romantique aux mythes qui lui est intimement apparentée », « il [...] faut remettre debout les mythes du monde chrétien catholique, non pas comme système de croyance – la scène n'a rien à voir avec la croyance des églises – mais comme mythologie esthétique ! Il [...] faut habituer les hommes aux mythes chrétiens, comme le Grec à la guerre de Troie, aux destins d'Œdipe... pour pouvoir élever sur ces fondations des créations artistiques conformes à l'esprit de notre époque »⁷.

¹ Voir Ac. III, Sc. 1.

² Henri Rey-Flaud, *Le Cercle Magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Genève, 1998 ; Elie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975.

³ *Moïse*, p. 208 ; *Luther*, « Dieu parle en moi », p. 174.

⁴ texte reproduit dans *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 53-54. Voir p. 39 pour son attribution supposée à Schelling.

⁵ *Ibid.* p. 54.

⁶ Willi A. Koch, *Briefe deutscher Romantiker*, Wiesbaden, Dieterich, p. 317-318 (cité d'après J.-F. Angelloz, *Le romantisme allemand*, Presses Universitaires de France, 1973, p. 82).

⁷ *Ibid.*, p. 82.

Chateaubriand poursuit également le rêve de la « communauté chrétienne » qu'il puise lui aussi dans le Moyen-Age. Dans un remarquable article sur « la scène médiévale dans l'œuvre de Chateaubriand »¹, Tatiana Weber-Maillot montre l'intérêt de l'écrivain français pour les spectacles et les mystères médiévaux, où il voit la possibilité de « retrouver une poésie de l'histoire fondée sur l'Absolu »². Mais Chateaubriand n'a rien d'un révolutionnaire, et son Moyen-Age est très différent de celui de Werner. Si Werner place le christianisme sous le signe de l'avenir en choisissant Luther, « révolutionnaire du christianisme », comme héros, Chateaubriand, avec la figure de Moïse, fait un retour aux sources de la foi chrétienne pour y trouver une réponse aux questions du monde moderne.

On retrouve cette attitude dans l'écriture des deux auteurs : Chateaubriand renouvelle la tragédie sans rompre avec elle, en reprenant certains éléments du mystère inexprimables autrement³, Werner, lui, bouleverse en profondeur les lois du genre. S'il qualifie encore sa pièce de tragédie, il fait aussi explicitement référence au mystère médiéval⁴, et y puise beaucoup plus largement que l'écrivain français. Dans les deux cas il s'agit de refonder, par la foi chrétienne, l'unité de la communauté sociale qui semblait exister au Moyen-Age et qui est exprimée dans la poétique et la conception du monde du mystère. *Le plus ancien programme...* souligne en effet la rupture dans l'Allemagne de Werner entre les élites et le peuple⁵ et affirme la nécessité de l'abolir, Chateaubriand, de son côté, a vécu les déchirements de la société française lors de la Révolution et veut rebâtir « au milieu des débris de nos temples »⁶.

C'est tout d'abord avec la réapparition du chœur (qui avait disparu dans la tragédie classique, comme avait disparu l'ouverture au « sacré ») que le mystère entre sur la scène du drame romantique. Le chœur que les deux pièces mettent en scène est en effet un chœur liturgique dont les chants sont tirés des Écritures : Chateaubriand en précise les références exactes dans sa *Préface* (p. 118) et le chœur de Werner multiplie les citations des psaumes. Ces chants, et plus encore la variété des formes des chœurs ramène, à travers l'usage de répons, au source du mystère : le drame liturgique musical.

Cependant, Chateaubriand suggère plutôt une parole « déclamée et non chantée », « autrement vous mêlez deux arts qui se nuisent : la musique à la poésie, l'opéra à la tragédie » (*Préface*, p.123). Avec cette même prudence, il respecte le « principe de convenance » : à la différence des personnages « nobles » dont la parole est décisive, le peuple reste tout simplement muet. Néanmoins, sa présence même, conforme à l'esprit des romantiques, est significative. Même s'il suit passivement les « véritables » héros qui mènent l'action, c'est sa perte ou son salut qui sont en jeu et sa présence sur la scène change le final, l'écarte de la tragédie pour le rapprocher du mystère : ce n'est plus la mort de Nadab, le héros tragique, qui compte, mais la bénédiction accordée au peuple, et la promesse de sa félicité future.

Le peuple est beaucoup plus actif chez Werner, où son discours n'est pas très différent de celui des princes. Il apparaît dès la première scène où résonne le chant des mineurs « Courage, compagnons, courages ! ... » (19). Ce chant, encore souterrain, sera repris à la fin, cette fois dans une grande scène polyphonique où se mêlent les voix du peuple et des princes, de Luther et de Catherine, dans une même louange et une même foi « en nous et en Dieu » (275). Ainsi, après cinq actes de débats et de querelles, la scène finale montre l'unité enfin réalisée, à l'image de la « communauté chrétienne », à travers le « montage » de citations de divers passages du texte, ainsi que par le dispositif scénique : « une multitude de personnes de tout âge et de tout sexe, des bourgeois, des étudiants, des mineurs [...] forment un cercle » (274).

Ce chœur-unificateur, dont l'harmonieux chant collectif vient remplacer le cri solitaire du héros vers un ciel silencieux, montre comment Werner cherche, non pas seulement à montrer le peuple, ou lui donner la parole, mais à réaliser l'unité avec lui en faisant participer la salle à l'action, anticipant de nombreuses recherches dans cette direction au XX^e s, en particulier celles des

¹ Tatiana Weber-Maillot, « La scène médiévale dans l'œuvre de Chateaubriand », *RHLF*, 1998, n 6, p. 1125-1136.

² Manuel de Diéguez, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963, p. 114.

³ Dans le *Génie du christianisme* nous voyons comment, à travers son analyse de *Jérusalem délivrée*, du *Paradis perdu*, de *l'Enfer* de Dante, sans parler du mystère comme genre littéraire, il dégage des éléments essentiels de sa poétique (les réflexions sur le merveilleux (p. 277) ou les représentations de la divinité (p. 66)) dont on retrouve partiellement l'usage dans *Moïse*

⁴ Willi A. Koch, *Briefe deutscher Romantiker*, Op. cit, p. 315.

⁵ *L'Absolu littéraire*, Op. cit, p. 54

⁶ Chateaubriand, *Génie du Christianisme I*, GF-Flammarion, Folio, 1966, p. 43.

expressionnistes allemands. C'est ainsi que le dramaturge tend à accomplir le programme de Schelling d'un drame « qui peut encore unir le peuple », à l'image du culte, ce « drame idéal [qui est] le seul genre d'action *vraiment* publique qui nous soit resté, même s'il s'est amenuisé et étioilé »¹.

Ces tentatives d'inclure le peuple dans l'action, différentes pour les deux auteurs – soit le peuple, passif, doit être sauvé, soit il prend une part active au salut final – passent par de nouveaux rapports avec la scène qui engendrent une série de difficultés que la critique résume pour les deux pièces en les qualifiant de « non scéniques ». Ces complexités de la mise en scène, caractéristiques de l'« inspiration romantique »², sont d'ordres différents, comme sont différentes les intentions des dramaturges. Dans *Moïse*, outre le côté « exotique » que doivent illustrer des « troupeaux de chameaux, de dromadaire », la difficulté principale tient à la nouvelle écriture dramaturgique qu'adopte l'auteur, qui tend à exprimer plus qu'à représenter. Le texte de Chateaubriand semble en effet être écrit pour être entendu et imaginé plutôt que vu. On peut citer la remarque de l'acte IV, sc. 6 : « L'aurore parait ; les lévites sonnent de temps en temps de la trompette. Les deux chœurs se groupent diversement sur les rochers, et chantent ou déclament.. » (224), ou la réplique de Nébée : « de cent prêtres armés ce cruel est suivi ; / leurs yeux sinistrement étincellent dans l'ombre » (193), ou encore le chœur qui s'exclame « Quel spectacle ! » (226) et en donne une description en « tableaux » sonores et colorés.

Le texte de Werner complique le travail du metteur en scène pour d'autres raisons, qui tiennent plutôt au côté « mystique »³ de son action : celle-ci s'interrompt régulièrement car un personnage « tombe dans une profonde méditation » (266), ou se trouve « dans la plus grande extase » (269) ; ou encore on voit « l'apparition de deux anges [qui] planent, dans un nuage transparent, sur la tête des deux dormeurs » (233).

Néanmoins les deux pièces ont été montées. *Luther*, d'après Madame de Staël, « a eu le plus grand succès sur le théâtre de Berlin »⁴, et fut ensuite monté à Weimar, tandis que *Moïse*, moins chanceux, n'a connu que six représentations en 1834, de piètre qualité, avant tout de même d'être bien mis en scène par Antoine en 1913⁵.

Pourtant, le mécanisme même de l'action la rend non scénique : chez Werner, car il ignore la règle d'unité d'action (la seule parmi les règles classiques qui soit dictée par la nature même du théâtre), et chez Chateaubriand, car l'unité d'action chez lui signifie son absence presque totale, malgré ses efforts pour renforcer les possibilités dramatiques à travers un deuxième personnage venu tout droit de la tragédie classique (Nadab qui doit choisir entre sa passion impossible et sa fidélité à son père et à son Dieu).

Ce côté difficilement représentable est renforcé par les formes particulières que prend dans le théâtre romantique la représentation de la divinité dont la présence est marquée tout d'abord par le chœur liturgique.

Une poétique de la transcendance

Le fond liturgique dans les deux pièces ne se limite pas aux nombreux gestes ou signes d'élévations, il inclut aussi des prières et même des rites religieux comme la mise en scène des funérailles (V, 1) dans *Luther* ou, dans *Moïse*, les rites païens de l'adoration du Veau d'or (Acte III) ou de l'initiation de Nadab à la religion d'Arzane (V, 2). À côté de ces rites païens, les nombreuses citations bibliques et la tonalité solennelle générale de la pièce de Chateaubriand ont pu faire dire à l'abbé Wartelle, « *Moïse* se présente comme un somptueux poème liturgique, au sens chrétien où la

¹ Schelling, *Op. cit.*, p.384

² Voir pour *Moïse* l'article de Pierre H. Dubé, « Une œuvre... », *Op. cit.*, p. 100 ; pour *Luther* les notes du traducteur, *Op. cit.*

³ Typique des romantiques allemands, le mysticisme de Werner « atteint [un] maximum d'intensité » (E. Vierling, *Werner...* op. cit, p. 49). Madame de Staël, lectrice attentive et bienveillante, note : « Ses pièces, d'une rare beauté si l'on y cherche seulement des chants, des odes, des pensées religieuses et philosophiques, sont extrêmement attaquables, quand on les juge comme des drames qui peuvent être représentés » (p. 131).

⁴ Madame de Staël, *Op. cit.*, p. 132.

⁵ Pour l'histoire de la mise en scène de *Moïse* : Fernande Bassan, «Chateaubriand dramaturge », *Chateaubriand, Actes du Congrès du Wisconsin*, pour le 200^e anniversaire de la naissance de Chateaubriand, Genève, Librairie Droz, 1970, p. 215-219.

« liturgie » est l'expression publique du culte rendu à Dieu »¹, une définition que l'on peut appliquer aussi à celle de Werner si l'on considère en particulier les scènes collectives (I, 1 et V, 3).

Par ce fond liturgique il s'agit de rendre sensible la présence divine, et c'est le point où nos textes s'orientent le plus clairement vers le mystère. Cette présence, dans les formes qu'elle prenait dans l'esthétique médiévale – les portes du Paradis qui s'ouvrent pour laisser apparaître les anges et les saints, voire Dieu lui-même – devient non-représentable pour la sensibilité moderne. La représentation cherche d'autres formes dans le contexte d'un nouveau « régime » esthétique (selon la terminologie de Jacques Rancière²), en s'appuyant sur la force expressive du langage plutôt que sur la poésie représentative de l'âge classique.

La Présence est rendue tout d'abord à travers la Parole, que ce soit la « voix des cieux » (ou la voix du Tombeau du Christ comme dans *Halle und Jerusalem* d'Arnim) qui résonne facilement chez de nombreux dramaturges de ce courant, ou les chants dont le caractère psalmodié renforce la puissance.

Alors que le mystère médiéval n'existait que comme représentation, qui devait en même temps être vécue par le public, la Parole écrite prend une place prépondérante, sous formes de citations explicites comme chez Werner ou implicites comme dans *Moïse*, où elles deviennent la matière même de la pièce ainsi que le montre l'abbé André Wartelle³.

L'importance de la parole écrite est particulièrement soulignée dans *Luther* par la scène de la traduction (II, 1), où l'on voit le héros travailler sur la version allemande du livre des Psaumes, si important pour nos deux auteurs. Le psaume 22 que Luther vient de traduire éclaire le sens de la scène : le travail de traduction refonde la communauté, en donnant au peuple une parole intelligible, puisqu'écrite en langue vernaculaire, et non-hiérarchique puisqu'elle abolit la rupture entre les « initiés » (les clercs qui lisent en latin) et les « non-initiés » (souvenons-nous du projet exposé dans *Le plus ancien programme...*). La communauté humaine ainsi fondée est avant tout une communauté « nationale » : c'est en allemand que sont traduits les psaumes, et l'Allemagne revient à plusieurs reprises dans la pièce⁴ ; elle est l'un de ces peuples « qui sont à naître encore » dont parle le psaume (p.81), et Luther, en retrouvant son passé à travers le texte biblique, construit son avenir sous le signe du salut.

Cependant, quand Luther, devenu « psaume vivant » (p. 82), doit s'absenter, la parole écrite qu'il laisse derrière lui est déformée, caricaturée, poussée à l'absurde par la foule déchaînée, et cela engendre une série de scènes où l'on devine les images de destructions d'églises par les révolutionnaires français, nous faisant oublier un instant que nous sommes aux temps de la Réforme. « Maître, réjouis-toi », lancent les iconoclastes, « nous avons accompli l'œuvre sainte, nous avons détruit le culte des idolâtres, et le prestige de la bigoterie » (251). La « parole muette », pour reprendre l'expression de Rancière⁵, laissée à elle-même, se retourne contre son auteur, et Luther doit revenir pour restaurer la parole vraie, vivante. Cela nous ramène à la problématique de la Réforme, la nécessité de retrouver la Parole du Christ face au message « figé » de l'église catholique qui s'en est éloignée. Si le mystère catholique remet encore et toujours en scène la vie, la Passion et la résurrection du Sauveur, on peut dire en quelque sorte que le « mystère protestant » insiste sur la fidélité à l'écriture : comme celui du Christ en son temps, le message de Luther a été, en son absence, déformé jusqu'à la trahison, mais il sera rétabli de la même façon que la Réforme a rétabli la parole du Christ.

De même chez Chateaubriand, en l'absence du prophète, vivant « interprète du Ciel » (p. 207), le peuple qui ne dispose que du message fixé dans les livres saints (les Psaumes, le Cantique des Cantiques sont abondamment cités), se fourvoie et trahit ce message. Seul le retour du prophète à la

¹ Op. cit. p. 20

² Selon Rancière, à partir de la révolution esthétique du début du XIX s, bouillonnante en Allemagne, « silencieuse » en France, la littérature devient un champ de contradictions, un entrelacement entre deux régimes, représentatif et expressif (Jacques Rancière, *La Parole Muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette Littératures, 1998, chap. I).

³ Abbé André Wartelle, « Moïse, poème biblique », *Société Chateaubriand*. 1985, N° 28, p. 20-24. « On peut affirmer qu'il n'y a presque pas un seul vers du *Moïse* qui n'est, sous cette forme, un correspondant dans le texte sacré » ; « cette poésie étrange [...] ne cesse d'évoquer la présence invisible du Dieu transcendant dans chacune des actions humaines » (p. 22).

⁴ Voir en particulier l'Acte III (« le Germain, peuple libre », « l'Allemagne est le cœur de l'Europe »...)

⁵ Un des multiples sens de cette expression dans la pensée de Rancière désigne l'écriture propre à la modernité, qui, comme dans le mythe de Platon sur l'invention de l'écriture (*Phèdre*, 274 d), est la parole « orpheline », « muette et bavarde » à la fois : « la lettre écrite [...] est une parole qui parle toute seule, oublieuse de son origine, insouciant à l'égard de son destinataire » (p. 82), *Parole muette*, op. cit, p. 82.

parole éclatante rétablit l'ordre divin, et Moïse alors brise les tablettes où sont *écrites* les Tables de la Loi : le peuple n'en est pas digne, mais il est peut-être moins encore apte à les recevoir sous cette forme « figée ».

C'est donc à travers la parole vivante que se produit la véritable réactualisation de la Parole, manifestée surtout dans les scènes finales : les deux chefs de l'humanité *apparaissent* soudain après une longue absence pour trouver leur peuple vénérant le Veau d'or ou transformant l'« ouvrage en une horrible monstruosité » (p.251). Leurs voix (Moïse : « Arrête, malheureux ! » p. 237 ; Luther : « Arrêtez, ou craignez la malédiction divine ! » p. 251) sonnent comme le tonnerre, qui d'ailleurs ne va pas tarder à se faire entendre, produisant dans le premier cas le silence, dans le second l'effroi.

Les deux héros se révèlent tout d'abord comme des orateurs puissants. Moïse entre dans un duel verbal avec Nadab pour déterminer qui va conduire le peuple, mais l'issue ne se fait pas attendre. L'ordre « Lévités, accourez : Moïse vous appelle » suffit pour qu'ils « se rangent autour de Moïse » (238-9), et même si le peuple fait « un mouvement » d'hésitation, une nouvelle exclamation irritée : « n'écoutez point l'impie / et qu'à la voix des Saints Israël se rallie » place « le peuple et les soldats [...] du côté de Moïse ») (239).

Ce n'est pas tant la quantité ou la qualité des mots qui leur donne cette force, mais la façon puissante de les prononcer, leur côté « représentatif », accompagnée par des gestes violents : Moïse brise les Tables de la loi, renverse l'autel et l'idole (238) dans une scène qui culmine dans l'« intervention » de la foudre qui frappe Nadab (243).

Dans les deux cas l'intervention divine est décisive et autoritaire. Elle est surtout sans appel : Moïse ne peut « désarmer [sa] main » pour épargner Nadab (244). En cela le rôle de la Providence ressemble beaucoup plus au Destin de la tragédie qu'au Dieu du mystère avec lequel le dialogue reste possible.

Pour établir définitivement la puissance de la parole prophétique, des miracles viennent la confirmer. Le tonnerre, accompagné d'un violent éclair, répond à l'appel de Luther pour mettre fin aux réticences des iconoclastes. L'effet est immédiat : « homme saint ! » « O Luther, quel miracle tu opères ! » « O maître ! » (252). Cette conversion nous rappelle les méthodes du mystère médiéval où seule l'intervention manifeste et visible de la puissance divine pouvait dénouer une situation critique et la replacer dans le dessein salutaire divin (on peut citer la scène traditionnelle des infidèles convertis instantanément par la manifestation céleste). Ce retournement est non motivé, non psychologique, non préparé par l'évolution de l'action, qui, dans le drame-mystère, choisit une autre logique : ici le destin du peuple entier est en jeu, et la volonté individuelle s'efface devant l'action de forces cosmiques qui la dépassent. Cette action, décisive, passe instantanément de la colère à la miséricorde et le prophète qui s'en fait l'interprète punit d'abord le peuple pour aussitôt, dans le même mouvement, le bénir : après l'éclair de la colère divine, Luther dit : « ce que je vous ai enseigné c'est l'amour, libre mouvement du cœur ; livrez-vous-y en paix » (252), et Moïse qui commence son monologue final par « vous serez punis », l'achève avec « je bénirai ce peuple » (244-245).

Dans ces scènes, nous sommes en présence du « merveilleux » chrétien, qui sert de moteur à l'action dans les deux pièces dont les auteurs « oublient » le critère de « vraisemblance » de la tragédie classique pour reprendre des effets plutôt caractéristiques du mystère.

Pourtant Dieu n'apparaît jamais directement sur la scène moderne, et son absence sous forme visible, oriente le mystère romantique vers un type de représentation différent du genre médiéval. Quand Luther s'agenouille avec les princes pour prier, « le milieu de la scène reste *vide*. [...] Le premier rayon de l'aurore frappe les vitraux colorés, de manière que dans le reste de la scène la clarté augmente progressivement » (254).

La préférence des romantiques pour les symboles, les couleurs, les dispositions des lignes qui soulignent la présence invisible de Dieu, plutôt que pour les apparitions majestueuses et solennelles du Moyen-Age ou du Baroque, rapproche leurs moyens expressifs du langage iconographique. La parenté avec la poétique de l'icône se révèle dans la composition des certaines scènes, comme celle du repas de Luther avec les « pèlerins » – deux religieuses déguisées et leurs compagnons (IV, 2). La disposition des personnages, leur conversation (« qu'est ce donc que l'amour ? » - « C'est la vie divine ! » p. 205), ou encore l'éclairage (Luther : « quel aimable éclat les étoiles jettent autour de nous ! » p. 203), tout nous fait penser à la représentation de la Sainte Cène. C'est le dernier repas de Luther avec ses disciples tandis que des brigands, dans une scène simultanée, préparent sa mort et apparaissent soudain à la fin du repas.

Cette même scène rappelle également l'épisode évangélique des pèlerins d'Emaüs : les disciples rencontrent leur maître qui « aujourd'hui » a « triomphé de la mort » (p. 200), ils le retiennent quand il veut poursuivre son chemin et l'invitent à dîner avec eux. La présence du Christ, indiquée allusivement, est confirmée par la répétition des paroles « Dieu est avec nous » (p. 200 et 201).

Dans *Moïse*, l'aspect iconographique se dessine à travers le décor : « le théâtre représente le désert de Sinaï. On voit à droite le camp des douze Tribus, dont les tentes, faites de peaux de brebis noires, sont entremêlées de troupeaux de chameaux, de dromadaires, d'onagres, de cavales, de moutons et de chèvres ; on voit à gauche *le rocher* d'Oreb frappé par Moïse, et d'où sort *une source* ; quelques *palmiers*, sous ces palmiers le cercueil ou le *tombeau* de Joseph, déposé sur les pierres qui lui servent d'estrade. Le fond du théâtre offre de vastes plaines de sable, parsemées de buissons de nopals et d'aloès, terminées d'un côté par *la mer Rouge*, et de l'autre par *les monts Oreb et Sinaï*, dont les croupes viennent border l'avant-scène » (p. 128).

Toute l'histoire de Moïse s'inscrit sur ce décor où figurent des éléments qui ne sont pas indispensables pour illustrer l'action de la pièce (la mer Rouge franchie après la fuite d'Égypte, la source qui a jaillit du rocher frappé par le prophète). La présence du tombeau de Joseph renvoie même à l'histoire d'Israël en général. Il s'agit ainsi du « décor éternel » du « spectacle de l'univers »¹ sur lequel se déroulent les cinq actes de la tragédie de Chateaubriand. Chaque acte ajoute certains mouvements, une « durée progressive » sur le fond de la « durée absolu »², mais le décor reste immuable. Cette simultanéité du temps, dans un théâtre qui représente la terre entière (les montagnes et la mer, le désert et les palmiers, la source et les rochers) place l'action dans une perspective éternelle, comme sous le regard de Dieu.

Dans ce tableau où la fin est déjà présente dans le début, chaque objet devient « parlant » et son histoire passée est signifiante pour le déroulement présent et futur de l'action. Ainsi « le tombeau de Joseph », que le peuple transporte avec lui depuis la sortie d'Égypte, devient le lieu révélateur et décisif de l'action. C'est devant lui que les personnages se découvrent dans leurs monologues les plus sincères, et c'est devant lui que se déroulent les dialogues clés (Nadab et Moïse, III, 2). Le cercueil du patriarche traditionnellement considéré comme préfigurant le Christ est donc le lieu de revivification de la mémoire, du dialogue intérieur et du jugement par la mise en parallèle du destin personnel avec celle du peuple et des ancêtres ; on lui adresse les prières et on l'invoque à la fois comme le père, le guide et le juge (Nadab avant sa trahison pouvait « sans rougir alors [s'] en faire entendre » p. 130). Chateaubriand exprime clairement dans *le Génie du Christianisme* cette « parole muette »³ que portent les objets anciens : « une statue de bronze [...] dont la base soit chargée d'hiéroglyphes, [...] quelle source de méditation pour le voyageur », et ce sens nous sommes appelés à le déchiffrer : « Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers », mais « nos mystères s'adressent à nous »⁴.

Le minerais que « des anges bienfaisants ont enfoui dans le sein de la terre » et que les mineurs sont chargés de faire « briller à la lumière du jour » afin que « la vie [jaillisse] du fond des abîmes » (I, 1), comme l'escarboucle (p. 204-205) ou les fleurs (p. 113) que chantent les personnages, témoignent de la même poétique chez Werner, où elle vise à rendre présent le divin sans le représenter. Cette fonction est portée à son comble par le bas-relief surchargé de symboles compliqués décrit au début de l'Acte III. On y voit le phénix au milieu des flammes, et surtout le pélican qui nourrit ses petits avec son sang, ce « pélican du désert » tiré des psaumes, que l'on retrouve dans *Moïse* (I, 6) et à cause duquel Chateaubriand a été si critiqué pour son ignorance de la zoologie, mais qui traditionnellement désigne le Christ. Ainsi les objets, dans une poétique propre au romantisme, deviennent une autre façon de rendre sensible « [la] Présence, déchiffrée à travers les hiéroglyphes de la Création » selon une formule de Georges Gusdorf⁵.

¹ Chateaubriand, « Spectacle général de l'univers », *Génie...* op. cit, p. 153.

² Ibid, p. 152

³ La « parole muette » désigne également chez J. Rancière un type d'écriture particulier qui apparaît avec le Romantisme : « Tout forme sensible, depuis la pierre ou le coquillage, est parlante. Chacune porte [...] les traces de son histoire et les signes de sa destination. L'écriture littéraire se pose alors comme déchiffrement et réécriture de ces signes d'histoire écrits sur les choses », *L'Inconscient esthétique*, Galilée, 2001, p. 35-36.

⁴ *Génie... I*, p. 61

⁵ Georges Gusdorf, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Payot, Paris, 1983, p. 196.

Deux poétiques s'entrelacent donc. D'une part, la parole en acte, les gestes forts de la poétique représentative produisent un effet immédiat et attendu, d'autre part les « paroles muettes » (les scènes, les personnages, les symboles à déchiffrer, les silences parlants...) de la poétique expressive nous invitent au déchiffrement, en laissant au mystère son caractère mystérieux, et leurs effets ne sont pas toujours attendus. C'est sur cette dimension que semblent insister les « mystères romantiques », en recherche de sens cachés.

Ainsi nos textes balancent dans cette présence-absence de la Parole tantôt vivante, tantôt « muette », où s'entrelacent les éléments des poétiques nouvelle et ancienne et se mêlent deux genres qui expriment deux visions du monde si différentes, presque opposées.

Une synthèse impossible ?

Ainsi le conflit tragique, désamorcé dès l'origine par une conception optimiste où une Providence bienveillante vient remplacer un Destin aveugle, est-il surmonté dans le final par la réconciliation des opposés qui caractérisent le mystère.

En même temps les contradictions de cette nouvelle écriture, qui hésite entre représentatif et esthétique, augmentent. Destinés à la scène dans la définition et l'intention de leurs auteurs, nos deux drames se transforment en pièces à lire. Le mélange de la dramaturgie avec des éléments lyriques et épiques – les descriptions colorées du « grand artiste de la prose française »¹, ou les vagues de mysticisme de Werner chez qui les relations humaines se situent au niveau d'un dialogue des âmes – rend difficile toute mise en scène, ce que confirme l'histoire de leurs représentations.

D'autre part, même en imaginant ces drames sur la scène, il est difficile de se représenter leur destinataire. Leurs héros n'appellent pas la compassion et ne conviennent pas à la fonction de catharsis aristotélicienne, ils conviennent mal à la « méditation, mélancolique ou désespérée, [de l'homme] sur sa condition » qui est la fonction du théâtre de Racine². Comme le drame romantique dans son ensemble, ils cherchent manifestement un nouveau spectateur. Ce spectateur est l'homme nouveau de la société nouvelle qu'ils appellent de leur vœux et à la fondation de laquelle ils entendent participer. C'est à lui qu'est destinée cette nouvelle écriture qui surcharge l'action d'éléments non-dramatiques et qui nécessite un autre langage, comme celui de la musique ou du mouvement du « corps » collectif, pour rassembler sur scène une communauté de foi, au sein d'une société décomposée. Ce dernier aspect suppose la participation du public, mais indique aussi les limites de l'exercice : la fermeture de ces textes sur leur propre univers idéologique, leur propre « religion politique ».

Si en Allemagne un public semble exister pour ce type de littérature, en France, comme le note Michel Berr, leur caractère religieux est un obstacle à leur réception³. C'est sans doute pour cette raison que Madame de Staël, qui est en contact avec nos deux auteurs⁴ et qui joue un rôle de « médiateur entre la France et l'Allemagne »⁵ pour faire découvrir aux français cette sensibilité religieuse allemande, destine ses petites pièces religieuses, moins au « théâtre de la société » qu'à « un

¹ Ferdinand Brunetière. « Madame de Staël et Chateaubriand », *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, tome I, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1890, p. 174.

² *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 1997, p. 835

³ « La tragédie de Luther [...] produit toujours une grande sensation en Allemagne ; il sera difficile [...] qu'elle produise la même impression en France, où [...] les idées religieuses ne peuvent encore trouver que peu d'influence même en littérature », « Notes sur Luther », *Chefs d'œuvre du théâtre allemand ...* op. cit., p. 288.

⁴ Voir par exemple les « Lettres inédites de Zacharias Werner à Madame de Staël », *Revue de Littérature Comparée*, 1923, janv-mars, p. 112-133, et « Deux lettres inédites de Madame de Staël à Chateaubriand », *Cahiers Staëliens*, 1995-1996, n 47, p. 16-33 pour ne citer qu'eux.

⁵ Georges Gusdorf, *Du Néant...* p. 91

théâtre de la famille »¹. Ces pièces témoignent d'ailleurs d'une certaine parenté avec Werner² qui en est parfois spectateur³.

Enfin, cette improbable rencontre de la tragédie et du mystère qui marque cette période (il y a eut des tentative pour interpréter dans cette perspective même *le Faust* de Goethe⁴), et dont on voit des traces chez les romantiques anglais (*le Caïn* de Byron, 1821) ou russes (*Ijorski* de Koukhelbeker, 1826) ramène à la contradiction initiale de l'incompatibilité de ces deux genres. Dans leurs tentatives pour la résoudre, Chateaubriand reste assez fidèle au modèle national classique de la tragédie en y introduisant certains éléments de la poétique du mystère, tandis que Werner écrit un mystère sous le nom de tragédie, en conservant la structure en cinq actes et en l'enrichissant par des éléments d'écriture moderne. Cette tentative de ressourcement de la tragédie et de la religion à la fois pour ce qui concerne la France, ou d'invention d'une nouvelle tragédie comme d'une nouvelle religion en Allemagne semblent aujourd'hui complètement oubliées dans les deux pays, tout comme sont tombées dans l'oubli les pièces de Tieck, Brentano, Arnim, qui n'ont toujours pas trouvé leur « nouveau spectateur ».

Mais la collision de la tragédie et du mystère, qui reflète à la fois « la perception dramatique aiguë [qu'ont les romantiques] de leur époque et leur foi optimiste primordiale dans la toute puissance de l'esprit »⁵, fait naître un nouveau type de tragique – la tragédie de l'absence de Dieu (Werner), ou celle du chrétien solitaire face au monde déchristianisé (Chateaubriand) – qui prépare la voie aux questionnements métaphysiques des « tragiques chrétiens » des générations suivantes (Dostoïevski, Soloviev, Claudel, Eliot).

¹ Selon le fils de Madame de Staël, Auguste, éditeurs des *Oeuvres inédites de M^{me} la Baronne de Staël*, A Paris, chez Treuttel et Würtz, 1821, vol. II, « Essais dramatiques ». « Sans doute, je ne peux espérer que ces drames produisent, à la lecture, le même effet que lorsqu'ils étoient représentés par ma mère elle-même au milieu de sa famille et de ses amis », p. iij.

² Elles laissent place à de multiples miracles, accompagnés par la « musique céleste » qui annonce l'apparition de l'Ange (*Agar*, p. 17), ou la résurrection (*Sunamite*, p. 119), ou encore à l'harmonie établie par le ciel (*Geneviève*, p. 70). L'action est menée par la prière, et prend une dimension universelle : ainsi, Ismaël, mourant et ressuscitant, apprend de l'Ange qu'il sera « la tige d'un grand peuple, souverain d'un désert de l'Arabie.. » (*Agar*)

³ E. Vierging, *Zacharias Werner ...*, Op. cit., p. 219

⁴ Voir par exemple Albert Fuchs, « Le Mystère », *Faust de Goethe*, Edition Klincksieck, Paris, 1973, p. 73-88 ; A. V. Karelsky, *Drama nemetskogo romantizma (Le drame du romantisme allemand)*, Moskva, Medium, 1992, p. 99.

⁵ A. V. Karelsky, *Drama ...*, op. cit, p. 91.